

« Le Malentendu »

Diane Godin

Number 67, 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29366ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Godin, D. (1993). Review of [« Le Malentendu »]. *Jeu*, (67), 176–179.



«Le Malentendu»

Pièce en trois actes d'Albert Camus. Mise en scène : René Richard Cyr, assisté de Lou Arteau; décor : Claude Goyette; costumes : Mérédith Caron; éclairages : Michel Beaulieu; musique originale : Michel Smith. Avec Jacques Galipeau (le domestique), Robert Lalonde (le fils), Louise Laprade (l'épouse), Han Masson (la fille) et Kim Yaroshevskaya (la mère). Production du Théâtre du Nouveau Monde, présentée du 9 mars au 3 avril 1993.

Un «thriller philosophique»

Dans une entrevue qu'il accordait à la télévision de Radio-Canada, René Richard Cyr nous dévoilait l'angle sous lequel il avait résolu d'entreprendre cette pièce. Je le cite de mémoire : «*Le Malentendu* est à ma connaissance le seul «thriller philosophique» qui ait jamais été écrit pour la scène.» C'est là une remarque pertinente, en effet, si l'on songe au climat d'étrangeté qui règne tout au long d'une intrigue où le spectateur, informé de la menace qui pèse sur un fils qui n'arrive pas à sortir de l'incognito, assiste à un jeu de hasards entretenu par les valse-hésitations de sa mère et de sa sœur.

Après avoir fait fortune en Afrique, Jan revient au pays qui l'a vu naître, bien décidé à s'acquitter de ses devoirs envers la mère et la sœur qu'il a laissées derrière lui vingt ans plus tôt. Les deux femmes tiennent un hôtel de second ordre dans un pays de la vieille Europe et, depuis vingt ans, offrent à la rivière les voyageurs endormis qui ont le malheur de posséder quelque argent. Par jeu, ou plus exactement parce qu'il cherche à *re-connaître* celles qui l'accueillent en étranger, Jan résout de taire

son identité tout en laissant au hasard le soin d'instruire les deux femmes sur le retour du fils prodigue. Mais le hasard jouera contre lui, et Jan ira rejoindre les autres voyageurs — ses frères — dans «le lit gluant» de la rivière et de la mort. La vérité n'apparaîtra que trop tard, à la faveur d'un passeport qui, pour Martha et sa mère, ne servira qu'à déterminer la seule issue désormais possible pour elles.

Un malentendu, c'est d'abord une échappée de sens; des paroles qui n'accèdent jamais à la compréhension de l'autre, qui passent, si je puis dire, à côté du sens, faute d'emprunter une trajectoire commune. C'est la froide et implacable distance qu'impose Martha à ce voyageur qu'elle sent n'être «pas comme les autres» mais à qui elle refuse d'accorder la moindre intimité au-delà d'une convention établie en fonction de la tâche qu'elle veut mener à terme; c'est aussi le silence de Jan, ses paroles trop vagues pour provoquer l'entendement et la reconnaissance; c'est encore l'ambivalence de la mère qui, fatiguée du meurtre au point de ne plus vouloir prononcer le mot, oscille entre son désir de repos et l'accomplissement d'un acte qu'elle n'a plus la force de refuser à sa fille. Toute la pièce est construite à partir de ces déviations qui limitent la portée d'un discours dont le sens, s'il échappe aux protagonistes, ne manque pas de prendre le spectateur à témoin. Par exemple, cette réponse de Martha à son frère, qui s'informe de la durée de séjour de ses prédécesseurs à l'hôtel : «Quelques-uns très longtemps. Nous avons fait ce qu'il fallait pour qu'ils restent. D'autres, qui étaient moins riches, sont partis le lendemain. Nous n'avons rien fait pour eux.» (Acte I, scène 6) Or l'espace scénique imaginé pour la production de ce *Malentendu* a su tirer profit des enjeux du texte, laissant au décor le soin de commenter les dérives du langage et la

présence inéluctable de la tragédie. Un long panneau quadrillé traverse la scène de haut en bas, croisant au passage le lit du voyageur. Nul doute que l'originalité du spectacle tenait en bonne partie à cette présence inattendue de la rivière, un élément rarement représenté au théâtre mais dont la force dramatique est saisissante. En effet, si la rivière occupe une place importante dans l'espace imaginaire du texte, elle n'y est toutefois jamais représentée — pas plus, d'ailleurs, que ne l'est la scène du meurtre, autre trouvaille que René Richard Cyr a eu la bonne idée d'inscrire au programme. L'effet produit est remarquable : la musique originale de Michel Smith accompagne le bruit des eaux qui glissent en cascades, ce qui a pour résultat d'accentuer encore davantage tout le poids tragique qui se dégage de la scène. Nul doute que les spectateurs du T.N.M. garderont longtemps en mémoire l'instant où la rivière, jusque-là inerte, s'anime tout à coup comme une bête qui reçoit sa pitance.

Le regard de Dieu

Partant d'un lieu central (l'hôtel), l'ensemble de la conception scénique multipliait les représentations spatiales par un jeu subtil de niveaux dont le tracé privilégiait la ligne diagonale. On ne s'étonnera pas, d'ailleurs, d'apprendre que la création de ce décor ait fait appel à la précision de l'ordinateur; un décor tout en hauteur qui donnait l'impression d'avoir été conçu pour le regard de Dieu et que les spectateurs assis au balcon ne pouvaient qu'apprécier davantage. L'espace, à la fois unique et multiple, déterminait les changements de lieux par le mouvement des personnages et la place qu'ils occupaient sur la scène. De plus, le plateau inégalement surélevé sur lequel évoluaient les acteurs soulignait à l'évidence cette impression d'équilibre instable, jouant sur l'angoisse et l'absence de toute prise directe sur le réel.

«Le syndrome Bogart»

Les seules réserves que l'on puisse émettre concernent la direction d'acteurs : fidèle à sa conception du «thriller philosophique», il semble en effet que René Richard Cyr se soit largement inspiré des indications de jeu données par Camus. Or j'avoue avoir été dérangée par cette façon particulière de jouer — esquive du regard qui plonge à l'horizon du texte — et qui rappelle le style hollywoodien d'une certaine époque. Je pense tout particulièrement ici à la scène qui met en présence Jan et sa femme Maria, où les deux comédiens, presque dos à dos, appuient sur le texte au point de nous le faire perdre. Si ce style de jeu se voulait un clin d'œil aux années quarante et cinquante (un climat qui rappelle les films noirs américains, et jusqu'à l'imperméable à col remonté dont est vêtu Robert Lalonde lors de son entrée en scène), il n'ajoutait rien au spectacle. «La manière

Photo : Les Papparazzi.



Bogart» possède en effet un double désavantage : celui de faire faux d'une part, et, d'autre part, celui de nous priver des quelques rares moments de tendresse et d'humanité qui, dans le texte, nous rendent encore plus odieuses la mort de Jan et la détresse de Maria. Comme quoi la fidélité à un auteur, dès lors qu'il s'agit de la manière d'une époque, n'est pas toujours heureuse.

Diane Godin

«Caligula»

Pièce en quatre actes d'Albert Camus. Mise en scène : Brigitte Haentjens, assistée d'Allain Roy; scénographie : Stéphane Roy; costumes : Ginette Noiseux, assistée de Maryse Bienvenu; éclairages : Michel Beaulieu; conception musicale et musique originale : Claire Gignac. Avec Marc Béland (Caligula), Pierre Benoit (un patricien), Robert Brouillette (Helicon), Pierre Collin (Metellus), Martin Larocque (un patricien), Marc Legault (l'intendant, Merea), Wajdi Mouawad (un patricien), François Papineau (Lepidius), Jean Petitclerc (Cherea), Luc Picard (Scipion), Luc Proulx (Senectus), Reynald Robinson (Mucius), Marthe Turgeon (Caesonia) et Sophie Vajda (la femme de Mucius). Production de la Nouvelle Compagnie Théâtrale, présentée à la Salle Denise-Pelletier du 16 mars au 24 avril 1993.

La séduction d'un tyran

Une œuvre majeure, un acteur admirable et une mise en scène tout simplement brillante, voilà les premiers mots qui viennent à l'esprit lorsqu'on pense au *Caligula* que nous a offert la Nouvelle Compagnie Théâtrale. Du théâtre vivant où, pendant plus de deux heures, acteurs et spectateurs participent à une espèce de communion tragi-comique qui repousse les frontières de l'illusion théâtrale et nous donne à vivre, l'espace d'un instant, toutes les virtualités qui nous habitent.

On sait qu'il s'agit de la version définitive de l'œuvre, Camus ayant retravaillé le texte pendant, puis après la guerre. Les velléités suicidaires de Caligula transparaissent davantage, tandis que Cherea et Scipion démontrent avec plus d'évidence la nécessité de faire contrepoids à la démesure d'un homme qui séduit autant qu'il peut détruire. Or, c'est précisément cette force de séduction qui est troublante, pour le jeune Scipion comme pour nous, qui résistons mal à l'envie d'aimer un personnage dont la souffrance, la sensibilité et l'intelligence n'ont d'égal que le mépris.

Caligula exerce le pouvoir que lui confère son titre d'empereur à la manière des pires fléaux : il pousse la logique de l'absurde jusqu'à son terme, ridiculise et exécute arbitrairement ses sujets, joue l'éphémère de la vie et fait du mauvais théâtre. La mort de sa sœur et maîtresse Drusilla lui a révélé un grand secret : l'équation suprême, celle qui fait de la Vie et de la Mort une seule et même chose. Ses prétentions de créateur, dès lors, trouveront leur expression dans l'exercice d'un art de l'imitation où la valeur de la vie ne se mesurera jamais qu'au nombre des morts. D'une certaine manière, Caligula fait une erreur d'esthétique : à vouloir mimer l'absurdité de la vie, il ne fait que recréer indéfiniment le vide de sa propre existence, dont il ne subsistera, peu à peu, que la caricature grotesque. Un seul personnage — le poète Scipion — nous rappelle ce que fut et ce qu'aurait pu être Caligula : «Il me disait que la vie n'est pas facile, mais qu'il y avait la religion, l'art, l'amour qu'on nous porte. Il répétait souvent que faire souffrir était la seule façon de se tromper. Il voulait être un homme juste.» (Acte I, scène 7) L'histoire d'une erreur donc, mais aussi celle de la perte, tout aussi tragique, de la grâce.